

sala preta
ppgacDOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13
Em pauta

Experiências do real no teatro

Sílvia Fernandes¹

Resumo

O texto é a apresentação do dossiê *Teatros do real* e sintetiza algumas discussões sobre experiências do real no circuito das artes da cena, especialmente na última década. Analisa manifestações teatrais e performativas que variam de intervenções diretas na realidade a modos renovados de teatro documentário, performances autobiográficas e experimentos ligados a transgressões da representação.

Palavras-chave: Autobiografia; Performatividade; Teatralidade; Teatros do real; Teatro documentário.

O dossiê que se apresenta é reflexo de uma série de discussões sobre experiências do real no circuito das artes da cena, especialmente na última década. Sem avançar definições do real, que demandariam aportes filosóficos que se está longe de sustentar, procura-se aqui reunir análises de manifestações teatrais e performativas que variam de intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, em geral referidas como *site specific*, a modos renovados de teatro documentário, comuns no panorama recente, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cenas disjuntas, que projetam um leque diversificado de experimentos ligados, de um modo ou de outro, a transgressões da representação.

Considerados por teóricos como Hans-Thies Lehmann “irrupções do real” no tecido simbólico da representação, lidos por outros como incursões radicais de performatividade na moldura simbólica da teatralidade, como é o caso de Josette Féral, os “teatros do real” foram assim nomeados por Maryvonne Saison no final da década de 1990. Em seu livro *Les théâtres du réel*, publicado em 1998, a professora de filosofia da Universidade Paris X (Université Paris Ouest Nanterre - La Défense) notava uma dimensão crítica diferencial em determinadas práticas do teatro contemporâneo e enfatizava que

1 Sílvia Fernandes é professora titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição. Seu último livro, *Teatralidades contemporâneas*, foi publicado em 2010.

a atuação política de alguns coletivos caminhava em direção oposta à do teatro engajado mais tradicional. No período de publicação do ensaio, observava que determinados artistas e pesquisadores problematizavam as práticas de representação ao pretender que o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real. Desviando-se dos problemas de definição do que seria esse real, Saison partia da distinção filosófica presente em língua alemã para dar conta do argumento, ao opor *Vorstellung* (representação) a *Darstellung* (apresentação), na tentativa de designar a colocação em presença da própria coisa e não a ação psíquica que a torna presente ao espírito, e define toda representação como um gesto de envio a algo que não está ali. Segundo a autora, em determinadas experiências do teatro contemporâneo priorizava-se a concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa. A problematização do representado seria feita em proveito da apresentação única, singular, na tentativa de preservar a materialidade do acontecimento e a contundência crítica de eventos de risco.

Diante do exposto, percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. Por meio desse processo, algumas experiências teatrais recentes contrapõem-se à “tentação de insularidade” que acometeu uma parcela representativa das encenações da referida década, criações em que a autonomia da linguagem cênica, a autorreferência, a fragmentação e a autorreflexividade levaram os artistas a debruçar-se sobre a própria prática do teatro. É o fenômeno que Patrice Pavis (1990, p.80) considera uma inflexão da cena do período sobre seu mecanismo homeostático, em detrimento da reflexão sobre o mundo, tendência que Saison (1998, p.13) prefere chamar de “crise de referência.”

Em direção oposta, de intensa abertura para o mundo, os teatros do real funcionam como sintoma de uma cena plantada diretamente no terreno do social. Mas nem por isso filiam-se ao realismo político característico dos anos 1960. Ainda que optem por uma ética de confronto com o contexto em que se inserem, definem uma atitude de resistência de outra natureza. Seus criadores parecem “lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades

individuais e coletivas, memórias e direitos”, como observa Saison (1998, p.19). Sem dúvida, a opção por abrir brechas no simbólico para permitir que a matéria do teatro e do contexto social, especialmente o corpo do artista e o espaço da cidade, estejam implicados no processo crítico é um modo inédito de renovar a tradição de combate e engajamento. Um dos mecanismos para isso seria a “difração”, tradução limitada para o termo usado por Saison, *effraction*, que ganha contundência quando associado ao rasgo e à fratura. É como se a representação da realidade fosse inoperante e devesse ceder lugar à irrupção da própria realidade em cena.

No entanto, é importante registrar os problemas conceituais que a questão do real no teatro levanta. Para pesquisadores de inegável seriedade, como Philip Auslander, Herbert Blau, José Da Costa e Luiz Fernando Ramos, a tentativa de difração não passa de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação, que o simples uso da linguagem determina. O simulacro, a simulação e a palavra soprada, para emprestar conceitos de Jean Baudrillard e Jacques Derrida, são indícios inequívocos da impossibilidade de escapar do simbólico.²

De qualquer forma, ainda que se leve em conta a solidez do argumento, é preciso registrar que a crítica contundente à ideologia da representação iniciada por Marcel Duchamp com os *ready-mades* tem contraponto tardio no teatro, com a explosão de realidades corporais e materiais de extrema violência nos circuitos da representação, o que acaba determinando seu colapso, ainda que momentâneo. Segundo Roland Barthes, é a opção pela apresentação da própria coisa que abre caminho à difração e permite atingir uma espécie de grau zero da representação. (BARTHES, 2002, p.1262). Saison, que se refere a Barthes em várias passagens de seu livro, parte desses pressupostos para associar os modos possíveis de inserção do real no teatro contemporâneo ao intuito de desvelar aquilo que não se quer ver. Relaciona a suspeita contra a representação à recusa da espetacularização, da reiteração e da fetichização da “sociedade do espetáculo”, adotando a linhagem crítica dos situacionistas de Guy

2 Ver a respeito: Philip Auslander, “Live from cyberspace, or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was bot”. In Janele Reinelt, Joseph Roach, Ann Arbour (org.) *Critical theory and performance*, The University of Michigan Press, 2007, p. 526-531; Herbert Blau, Virtually yours: presence, liveness, lessnes. In Janele Reinelt, Joseph Roach, Ann Arbour (org.) *Critical theory and performance*, The University of Michigan Press, 2007, p.532-546; José Da Costa, “Irrupções do real no teatro contemporâneo”. *Revista Subtexto*, Belo Horizonte, n. 6, dez. 2009, p. 13-26; Luiz Fernando Ramos, “Hierarquias do real na mímesis espetacular contemporânea”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan.jun.2011.

Débord. Como eles, acredita que a autenticidade e a força do acontecimento configurariam, em princípio, uma recusa radical da “forma mercadoria”.

Aceitando-se ou não os argumentos de Saison, é inegável que uma parcela considerável das práticas artísticas contemporâneas opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas, que hoje proliferam nas cenas de teatro e cinema, como comprova a explosão de documentários ou a tensão entre realidade e ficção recorrente em certos filmes, como os de Eduardo Coutinho, ou na maioria dos trabalhos de teatro de grupo. O “depoimento pessoal” dos processos colaborativos, da mesma forma que o “*self as context*” das teorias performativas de Richard Schechner e a *performance* autobiográfica de artistas como Marina Abramovich, talvez sejam sintomas da necessidade de encontrar experiências “verdadeiras,” “reais,” colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do *performer* diante do espectador, como observa Óscar Cornago, em texto que recorre a Giorgio Agamben, para creditá-las ao déficit de experiência que está na base da modernidade. (CORNAGO, 2009, p. 11-21)

No caso dos grupos de teatro brasileiros, é visível que a maioria de suas práticas cênicas não visa apenas à criação de uma peça, ou do que se poderia considerar um produto teatral acabado e comercializável no mercado da arte. Uma parcela significativa desse teatro é reconhecida pelo envolvimento em longos projetos de pesquisa que, ainda que visem, em última instância, à construção de um texto e de um espetáculo, parecem distender-se na produção de uma série de eventos pontuais. Talvez se pudesse caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos como teatralidades episódicas, inacabadas, imersas na realidade social, cujo caráter instável explicita uma recusa à formalização e um movimento de interação com o outro. Essas experiências aparecem de modo mais urgente que o desejo de finalização num objeto/teatro, e em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido aqui como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país.

Talvez por isso os trabalhos coletivos, em geral, se desviam do domínio, relativamente seguro, do produto teatral acabado, em que o assunto é o mote de vinculação ao contexto, para invadir territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano

tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, são os próprios processos que se desdobram em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções operam um desvio no que se considera a mais genuína intenção da criação teatral – a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo - e sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética. Diversos textos deste dossiê comentam trabalhos coletivos que sustentam essa prática, como o Teatro da Vertigem e a Societàs Raffaello Sanzio analisados por Leonel Carneiro, e a Cia São Jorge de Variedades, investigada por Carina Moreira a partir da noção de “diálogos com o real”.

A recusa da obra acabada determina o caráter processual dessas criações que, em geral, se apresentam como esboços de cenas em construção. Em texto recente, Jean-Claude Bernardet observa traços semelhantes no cinema e nas artes plásticas, notando que as obras que comenta não são mais o resultado de um processo de elaboração superado por uma finalização. Elas são o próprio processo de criação.³ Bernardet vê nesses trabalhos processuais uma atitude de resistência à obra definitiva e significativa, da mesma forma que o filósofo Jacques Rancière, para quem a dimensão política dos coletivos se evidencia em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se a formas de vida e em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize. Rancière considera os artistas coletivos “relacionais”, por desenharem esteticamente as figuras da comunidade, ou melhor, recomporem não apenas a paisagem do visível, mas favorecerem sua evidenciação. E conclui que essas práticas artístico-sociais não são a simples ficcionalização do real, pois encontram seu conteúdo de verdade na mescla entre a “razão dos fatos” e a “razão da ficção”. (RANCIÈRE, 2005, p. 52-54)

Óscar Cornago concorda com Rancière ao referir-se às “utopias da proximidade” que resultam da crise de representação da sociedade contemporânea, especialmente a política. Para o ensaísta, a face mais evidente dessa crise é o deslocamento dos mecanismos teatrais, representativos e políticos, para uma postura diferencial dos artistas, que revela um desejo de ação frente ao outro e a intenção de recuperar a

³ É interessante notar que Jean-Claude Bernardet comenta nesse texto, *O processo como obra*, a exposição *A respeito de situações reais*, realizada no Paço das Artes de São Paulo em maio de 2003. O artigo foi publicado na *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!* em 13 de julho de 2003.

possibilidade do social em termos menores, não mais de militância política, mas de ética relacional. (CORNAGO, 2008, p. 24-26).

Outro ponto de vista sobre o mesmo tema é oferecido por Josette Féral em trabalhos recentes, em que parece associar as práticas do real no teatro ao que define como performatividade (FÉRAL, 2011). Como se sabe, Féral cunhou o termo “teatro performativo” para dar conta da aproximação, cada vez maior da cena contemporânea com o acontecimento único e os gestos de auto-representação do artista performático. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos e tentam escapar à lógica da representação, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso.

A oscilação entre as estruturas simbólicas da teatralidade e os fluxos energéticos da performatividade, detectada por Féral, é interpretada por Erika Fischer-Lichte (2007) como um equilíbrio precário entre as ordens da presença e da representação. No ensaio apresentado na abertura do dossiê, em excelente tradução de Marcus Borja, a professora da Universidade de Berlim toma como ponto de partida diversos exemplos da cena recente, nos quais a tensão entre real e ficcional, presente em graus diversos em todo teatro, acentua-se quando o centro de interesse dos criadores desloca-se para o primeiro polo. No entender da teórica alemã, o confronto entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico do ator, o espaço real da cena e o espaço ficcional da fábula, é trabalhado pelos artistas no intuito de instabilizar a recepção e contrapor-se à homogeneidade dos procedimentos espetaculares da sociedade do hiperconsumo e do espetáculo. Fischer-Lichte acredita que as experiências do real no teatro podem ser pensadas como práticas de confronto entre arte e vida. Vê no fenômeno a recorrência de procedimento característico das vanguardas históricas, que retorna com força nos happenings dos anos 1960, adensa-se na performance dos 1970 e é levada a extremos por Jerzy Grotowski, um dos artistas mais bem sucedidos em acentuar a ênfase da materialidade da atuação, ao priorizar a polêmica “*action*” e relegar a segundo plano as remissões ficcionais da interpretação.

É interessante notar que a via aberta por Grotowski levaria, necessariamente, à supressão do espectador, na coerência da ênfase cada vez maior no processo em detrimento do produto “espetáculo”, da experiência de autoexpressão do ator em

prejuízo da representação de personagens para um público. Se a teatralidade é fruto das operações reunidas de criação e recepção, ao excluir o olhar externo do espectador e, portanto, o enquadramento de um ponto de vista, Grotowski foi responsável por um verdadeiro abalo sísmico nos códigos de representação, que submeteu a uma revolução de realidade ainda hoje pouco compreendida e explorada.

Voltando à apresentação do dossiê, é preciso registrar que um dos pontos de partida para a compilação dos textos foram as discussões realizadas na disciplina “Teatros do real”, cuja bibliografia de referência deu ensejo a reflexões e monografias que apresento ao leitor a título de exemplo do que se trabalhou. É o caso dos artigos de Julia Guimarães Mendes, Márcia Abujamra, Verônica Veloso e Leonel Carneiro. Julia relaciona a dimensão crítica dos teatros do real a diversas estratégias de aproximação do outro, em geral elaboradas com base na incorporação de testemunhos ou da presença de não-atores em cena. Explorando seu argumento a partir de esclarecedores estudos de caso, menciona o espetáculo *Giulio Cesare*, da Societàs Raffaello Sanzio, *Chácara Paraíso – Mostra de Arte Polícia*, do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll e *As Rosas no Jardim de Zula*, da Zula Cia. de Teatro de Belo Horizonte. Marcia Abujamra identifica procedimento semelhante no uso cada vez mais frequente da autobiografia no teatro, em relação íntima com o que Michael Kirby chama de autoperformance, também referidas como performances autobiográficas. Elas são analisadas pela pesquisadora a partir do exame das criações de Spalding Gray, especialmente de *Rumstick Road*, em que o artista retoma o suicídio da mãe. Márcia menciona também o uso frequente da autobiografia no teatro paulistano dos últimos anos, referindo-se a *Luis Antonio – Gabriela*, em que o diretor Nelson Baskerville rememora abusos sofridos na infância ao refazer a trajetória do irmão, ou *Ficção*, da Cia Hiato, composto por seis solos em que os atores usam seus próprios nomes para relatar experiências íntimas como a de Tiago Amaral, que contracenava com o próprio pai. *Festa de Separação, um Documentário Cênico*, de Janaina Leite e Luis Fernando Marques, que performa o fim de um casamento, também é referido pela autora. A própria Janaína Leite retoma alguns desses exemplos no artigo em que aborda experiências autobiográficas no teatro, revelando gestos diferenciais de autor-representação em performances como *Azirilhante*, em que Flávia Melmam enfrenta o problema do suicídio da mãe.

Utilizado com frequência para nomear esse tipo de trabalho teatral, o termo “experiência” é esmiuçado no texto de Leonel Carneiro, que refaz a trajetória do conceito, referindo seu uso pioneiro no campo da recepção da arte. Para isso recorre a John Dewey, que distingue a “experiência comum” da “experiência estética” sem, no entanto, dissociá-las. Segundo Carneiro, uma significação alongada da experiência do teatro, que pode ocorrer muito tempo depois do fim do espetáculo, é cada vez mais comum na cena contemporânea, como demonstram os exemplos citados dos coletivos teatrais Societas Raffaello Sanzio e Teatro da Vertigem. Nesse último, em especial, a imersão no espaço urbano, além do caráter de liminaridade entre real e ficcional, fazem do espectador uma espécie de testemunha.

Em seu artigo, Verônica Veloso prefere reportar-se a experimentos apresentados no último Festival de Avignon, em julho de 2013, que analisa enquanto “ações artísticas”. Segundo a pesquisadora, o termo abarca modalidades cênicas de caráter híbrido, que colocam o espectador como sujeito da experiência, o que acontece em *Remote Avignon*, criado por Stefan Kaegi, *La porte du non-retour*, de Philippe Ducros, e *Exhibit B*, de Brett Bailey.

A referência à Avignon é retomada no artigo de Rafaella Uhiara, que analisa *Cour d’honneur*, do coreógrafo Jérôme Bel, apresentado na mesma edição do festival e motivo de ardorosos debates entre espectadores que questionavam a pertinência ou não do experimento à categoria “teatro”. O trabalho polêmico de Bel dá continuidade a pesquisas anteriores do artista com não atores, nesse caso centrada em depoimentos de espectadores.

Além dos artigos mencionados, a ampla ressonância dos “teatros do real” na contemporaneidade permitiu que a *Sala Preta* recebesse ótimas contribuições de pesquisadores do país e do exterior, que praticam esse tipo de experiência ou refletem sobre ela. Assim, foi com satisfação que se incluiu no dossiê o prefácio de Patrice Pavis para o livro da pesquisadora francesa Danielle Merahi, com análise abrangente da cena teatral da Grã-Bretanha. Prefácio e excerto de um dos capítulos da publicação, a ser lançada no início de 2014, fecham o dossiê, apresentando ao leitor o teatro documentário e político criado a partir de “histórias verdadeiras” por dramaturgos como Caryl Churchill e David Greig, encenadores como Ewan MacColl, coreógrafos como Llyod Newson e criadores de *devised theatre* como Simon McBurney, que se aproximam dos processos colaborativos dos grupos brasileiros.

Em certo sentido, as experiências relatadas por Merahi dialogam com o argumento de dois pesquisadores de ponta da área de teoria e prática teatral no Brasil, André Carreira e Ana Maria Bulhões. No eficaz apontamento da tendência, os autores mencionam o “biodrama”, termo cunhado pela dramaturga e encenadora argentina Vivi Tellas, o teatro autobiográfico, o teatro documentário, o teatro reportagem e o docudrama, na tentativa de esclarecer a emergência do real a partir de sentidos políticos, sociais, coletivos e individuais. Reportando-se a José Antonio Sanchez, um dos maiores estudiosos do assunto, mapeiam as experiências diversificadas do “teatro que busca o real como elemento”, mencionando as duas vertentes em que se configura. Uma delas toma o real como elemento temático, introduzindo inovações na dramaturgia ao tecê-la a partir da compilação de materiais e documentos da realidade. A outra privilegia o real como matéria da experiência cênica e acontece quando a realidade bruta irrompe no tecido ficcional para seccioná-lo, desestabilizá-lo e abrir brechas a diversos tipos de manifestação performativa. Concordando com Sanchez, Carreira e Bulhões afirmam que a experiência permitiria “a ruptura do marco representacional e a aparição imediata do real”.

De fato, o livro de Sanchez (2007) *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea* discrimina diversos modos de busca do real no teatro e estabelece distinções conceituais necessárias entre as representações da realidade, comuns nas encenações realistas, e as irrupções do real no teatro, fiéis à ordem do acontecimento e não da representação. Novamente, é a crise da noção clássica de representação que está em jogo e irrompe em experiências cênicas radicais. Segundo Sánchez, estaria vinculada, entre outras coisas, à dificuldade de dar forma a um mundo fraturado por contradições e incoerências, que está à beira do irrepresentável. (SÁNCHEZ, 2007, p. 140).

Em seu estudo sobre *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007) Ileana Diéguez Caballero adota via interpretativa semelhante à de Sanchez para explorar procedimentos da *performance*, do ativismo e da arte-ação. Parte da constatação de que o mundo contemporâneo se define pela “crise dos representados” a quem os sistemas dominantes deixaram de responder e vê nas estratégias de ação direta um modo de tornar “visíveis os corpos ausentes”, não representados, configurando uma nova estratégia de abertura de espaço para as diferenças. De certa forma ecoando Rancière e Cornago, Diéguez afirma que se trata de um deslocamento da arte em direção ao outro. (DIEGUÉZ, 2011, p. 181).

Fernando Kinas aproxima-se de alguns dos argumentos de Sanchez e Diéguez ao analisar a emergência do real nas práticas artísticas contemporâneas a partir das relações entre arte e sociedade, com base nos pressupostos da teoria crítica. A submissão da ficção aos esquemas produtivos do capitalismo explicaria as críticas que a ela se dirigem, por ter funcionado, historicamente, como “argamassa do teatro burguês”. Segundo o ensaísta, ao optar pelo real, problematizando ou negando a ficção, parte do teatro contemporâneo questiona o regime da representação por meio de estratégias muitas vezes opostas, como teatro documentário, ativismo, biodrama, teatro-jornal, hipernaturalismo, performance, que podem enveredar pela “hiperexposição narcísica dos artistas”, mas também promover críticas contundentes ao sistema. “Este teatro rejeita o consolo e o apaziguamento que a ficção engendraria”, conclui Kinas.

O teatro documentário é o foco da análise de Marcelo Soler, um dos maiores estudiosos do tema no país. Prospectando a tradição do documentário, retorna a Piscator para mapear experimentações que usaram documentos em cena no intuito de problematizar questões sociais candentes. Recorrendo a teóricos como Béatrice Picon-Vallin, para quem o documentário é um espaço de informação alternativa, ou Bill Nichols, que discute a “impressão de autenticidade” dos documentários cinematográficos, Soler projeta um rico panorama de experiências documentais que emergem com força no período e que vivemos, de extrema ficcionalização da realidade.

Espera-se que a discussão apresentada no dossiê, de inegável atualidade, possa funcionar como documento vivo, real, dos questionamentos éticos da representação em todas as instâncias.

Referências bibliográficas

- ACKERMAN, Alan; PUCHNER, Martin. **Against Theatre**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2006.
- AUSLANDER, Philip. **From acting to performance**. Londres: Routledge, 1997.
- _____. Against Ontology: making distinctions between the live and the mediated. **Performance Research**, 2(3), 50-55, 1997.
- BARTHES, Roland. Zazie et la littérature. **Oeuvres complètes** t.1. Paris: Seuil, 2002.
- BLAU, Herbert. Seeming, Seeming: The Illusion of Enough in **Against Theatre – creative destructions on the modernist stage**, London: Palgrave Macmillan, 2006. P. 231-47.
- BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/Real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica. **Urdimento**, Florianópolis, v.13, p. 11-21, 2009.

CORNAGO, Óscar. Biodrama. Sobre El teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, 39(1), p. 5-27, 2005.

CORNAGO, Óscar. Teatralidade e ética In SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana.(org). **Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 20-31.

DA COSTA, José. Irrupções do real no teatro contemporâneo. **Subtexto**, Belo Horizonte, n. 6, dez., p. 13-26, 2009.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política**. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**, Florianópolis, v.15, p. 135-147, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

_____. **Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites**. Montpellier: Ed. l'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Ricardo Muniz. Pode ser um ready-made teatral. **Chácara Paraíso Mostra de Arte Polícia**, São Paulo, 2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London and New York: Routledge, 2008.

_____. Reality and fiction in contemporary theatre. In BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (ed.). **Fictional realities/real fictions**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 13-28.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: MIT Press, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

PAVIS, Patrice. **La mise en scène contemporaine**. Paris: Armand Colin, 2007

_____. **Vers une théorie de la pratique théâtrale** (4a. ed.) Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

_____. L'héritage classique du théâtre mostmoderne In **Le théâtre au croisement des cultures**. Paris: José Corti, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph. **Critical theory and Performance**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmatan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madri: Visor, 2007.